

Anna Hansert (Freiburg im Breisgau)

**Bernardo Santareno, *O pecado de João Agonia* (1961):
Homosexualität als Herausforderung
der politischen Zensur¹**

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit dem Theaterstück *O pecado de João Agonia* von Bernardo Santareno, das 1961 erschien. Es geht darin um die Homosexualität des Jungen João, der damit an seiner Umgebung scheitert und letztendlich von seiner Familie getötet wird. Das Stück war von der Zensur lange Jahre verboten.

Bei der Lektüre des Textes fallen als seine hervorstechende Eigenart die vielen Symbole und Leitmotivketten auf, die Santareno zur Darstellung des Tabuthemas benutzt. Wie Santareno mittels dieser Leitmotivtechnik die Homosexualität darstellt, ohne sie je offen zu benennen, und warum dieses eigentlich unpolitische Stück dennoch von der Zensur verboten werden mußte, sind meine Leitfragen für die Untersuchung des Textes.

¹ Es handelt sich um die überarbeitete Fassung eines auf dem 2. Deutschen Lusitanistentag in Jena (1997) gehaltenen, bisher unveröffentlichten Vortrags, die in vorliegenden Band aufgenommen wird, weil die Vorträge des 2. Deutschen Lusitanistentags nicht in einem eigenen Sammelband, sondern einzeln publiziert wurden [Anmerkung der Redaktion].

1 Zeitgeschichtlich-kulturelle Situierung von Autor und Werk

1.1 Zum Leben und Werk Bernardo Santarenos

Bernardo Santareno wurde unter dem Namen António Martinho do Rosário 1924 in Santarém geboren und starb 1980 in Lissabon. Im Jahre 1957 gab er mit dem Sammelband *Teatro* sein Debüt als Dramatiker, während er gleichzeitig als Psychiater in Lissabon tätig war.² Das Werk stand am Anfang einer intensiven literarischen und vor allem dramaturgischen Produktion, die sich über fünfundzwanzig Jahre hinweg erstrecken und in deren Verlauf Santareno insgesamt neunzehn Theaterstücke verfassen sollte. Damit gehört Santareno, zusammen mit Luís de Sttau Monteiro und Luiz Francisco Rebello, zu den Autoren, welche die portugiesische Theaterszene insbesondere der sechziger Jahre entscheidend geprägt haben (vgl. Rebello 1984; Ribeiro 1981; Mendonça 1975; Cruz 1969).³

Santarenos Werk läßt sich in zwei Schaffensphasen unterteilen, wobei die Stücke der Jahre 1957 bis 1962 zum ersten, jene der Jahre 1966 bis zum Lebensende zum zweiten Zyklus

² Karimis Darstellung, Santareno habe «seine Theaterarbeit zunächst aus therapeutischen Interessen [begonnen], die sich aus seiner beruflichen Praxis ergaben» (Karimi 1991: 97), wird durch Santarenos Selbstzeugnis bestätigt: «Escrever é vital, digo, porque compensa um pouco a minha neurose e porque, pela minha imaginação, posso dizer o que eu quiser, vingar-me de muitas pessoas e coisas, castigar muitas outras, beijar outras ainda ...» (Santareno 1974: 180-181). Vgl. dazu auch Mimoso-Ruiz (1985: 120-121).

³ In deutscher Sprache gibt es bis jetzt kaum nennenswerte Übersetzungen von Santarenos Theaterstücken; erwähnt sei lediglich die Übersetzung von *O crime de Aldeia Velha* durch José Luis de Freitas Branco im Rahmen einer Anthologie von vier portugiesischen Theaterstücken (Branco 1978: 5-83).

gerechnet werden.⁴ Nach dieser Klassifizierung würde *O pecado de João Agonia*, das 1961 veröffentlicht wurde, der frühen Schaffensphase Santarenos angehören. Nun orientiert sich aber eine solch klare Grenzziehung, wie sie hier suggeriert wird, immer nur an einigen wenigen Unterscheidungskriterien; sie muß daher in der Praxis stets Stückwerk und Annäherung bleiben. Die Forschungsliteratur betont denn auch übereinstimmend die Existenz inhaltlicher Grundlinien, die sich in allen Werken von Santareno finden lassen. Als eine der wichtigsten Gemeinsamkeiten wird in diesem Zusammenhang angeführt, daß es in fast allen Stücken um ein existentielles Problem einer Hauptperson gehe, das sie in Kollision mit der Gesellschaft, die sie umgibt, geraten lasse. Dieser grundsätzliche Konflikt führe schließlich zur Überschreitung eines moralischen Codes und zur Verletzung der gesellschaftlichen Ordnung. Die Unterscheidung zwischen den beiden Zyklen wird in erster Linie anhand ihrer inhaltlichen Entwicklung vorgenommen. Sind die frühen Santareno-Stücke von der Dialektik zwischen volkstümlicher Religiosität und archaisch anmutendem Aberglauben und den daraus entstehenden Grundkonflikten wie Liebe, Haß und Eifersucht bestimmt, so integrieren die Werke der zweiten Phase zunehmend auch politisch-soziale Aspekte, die als Auslöser für unmenschliche Verhaltensweise einzelner fungieren und als zunehmende Hinwendung Santarenos zu einer *littérature engagée* aufgefaßt werden können (vgl. Rebello 1991: 393-396;

⁴ Zum ersten Zyklus werden zehn Stücke gezählt, darunter António Marinho (1960), *O duelo* und *O pecado de João Agonia* (1961) sowie *Anunciação* (1962). Außerdem entsteht in dieser Phase auch das Fernsehspiel *Os anjos e o sangue* (1961). Mit *O judeu* (1966), das noch heute zum Pflichtprogramm an portugiesischen Gymnasien gehört, wird die zweite Phase eröffnet. Ihr werden sämtliche Stücke bis zu Santarenos Tod im Jahre 1980 zugeordnet, darunter so bekannte wie *O inferno* (1967), *A traição do Padre Martinho* (1969, Uraufführung 1974) und das autobiographisch geprägte, nach der «Nelkenrevolution» entstandene *Português, escritor, 45 anos de idade* (1975).

Rebello 1987: 390-391; Siepmann 1995: 166-167; Siepmann 1980: 49-50).

1.2 Zur politischen Zensur während der sechziger Jahre

Daß sich neben der bloßen inhaltlichen Entwicklung aber auch eine Entwicklung der Bedingungen, unter denen die Stücke aufgeführt wurden, vollzog, zeigt ein Blick auf die Situation des portugiesischen Theaters während der sechziger Jahre.

Den portugiesische Literaturbetrieb begleiten nicht nur 500 Jahre Erfahrung mit dem Buchdruck, sondern auch 400 Jahre mit der Zensur (vgl. Pires 1977: 199). Dies gilt insbesondere für Santarenos Werke, über die mehrheitlich fast sofort ein Ausführungsverbot verhängt wurde (Rebello 1987: 387-390);⁵ erst ab 1984 wurde vom Verlag Caminho (Lissabon) eine Gesamtausgabe herausgegeben.⁶ Während des Entstehungszeitraumes seiner Werke war die portugiesische Literaturszene und Theaterpraxis in hohem Maße von der wechselhaften portugiesischen Geschichte geprägt, als deren herausragendste die ideologische Verhärtung des Regimes mit dem Ausbruch der Kolonialkriege zu Beginn der sechziger Jahre zu nennen wären, aber auch der Tod Salazars 1970, der scheinbare Liberalismus unter dem Nachfolger Marcelo Caetano und der Sturz des Regimes 1974. Die ideologische Zensur stellt eine unmittelbare Auswirkung dieser Geschehnisse dar; analog zu ihnen ist sie während der vierziger und fünfziger Jahre zunächst von ideologischer Rigidität, in der folgenden Dekade dann von langsamer Aufweichung gekennzeichnet.

Im Bereich der politischen Zensur kann in den sechziger Jahren konkret zwischen drei Ausformungen unterschieden werden, nämlich der Selbstzensur, der Verlags- und Pressezensur und der Theaterzensur. Letztere, auf die es hier ankommt,

⁵ Zum Verhältnis von Bernardo Santareno und der politischen Zensur vgl. insbesondere Mimoso-Ruiz (1988); Rebello (1977).

⁶ Santareno (1984-1987).

läßt sich wiederum untergliedern in ein Aufführungs- und in ein Druckverbot. Es war beispielsweise möglich, daß viele Theaterstücke, deren Aufführung verboten war, zumindest in der Druckfassung, wenn auch nur in kleiner Auflage, erscheinen konnten. Wesentlich rigider gehandhabt wurde jedoch die Erteilung einer Inszenierungserlaubnis, denn zu sehr fürchtete man spontane Unmutsäußerungen des versammelten Publikums. Dies zeigt, wie sehr das Theater von den politischen Verhältnissen abhängig war, und es erklärt auch seine Schwierigkeiten, als literarische Gattung anerkannt zu werden (vgl. Siepman 1995: 161, Karimi 1991: 170-175, Cunha 1986: 145). Zur Begründung eines Aufführungsverbot bediente sich die lokale Zensurkommission dabei eines Dekrets von 1927, das ein Verbot aller öffentlichen Veranstaltungen vorsah, die «der geltenden Rechtsordnung, der Moral und den guten Sitten»⁷ zuwiderliefen.⁸

Im portugiesischen Theaterbetrieb der vierziger und fünfziger Jahre hatten im Gefolge des Kriegsendes und des Niedergangs des Nationalsozialismus tiefgreifende Veränderungen eingesetzt. Dazu gehörten die Entstehung neuer, experimentell und avantgardistisch orientierter Kompanien wie beispielsweise des Lissabonner *Estúdio do Salitre* 1946, das bei der Entwicklung des modernen portugiesischen Theaters eine Vorreiterrolle übernahm, oder auch des *Pátio das Comédias* im Jahre 1948 (vgl. Siepman 1995: 162; Karimi 1991: 57-60; Rebello 1987: 386). Bei der Inszenierung von Santareno-Stücken kam dem 1953 gegründeten *Teatro Experimental do Porto* (TEP) unter der Leitung von António Pedro besondere Bedeutung zu (vgl. Rebello 1987: 385-388). Dort wurde unter anderem im Jahre 1969 nach Jahren der Zensur *O pecado de João Agonia* uraufgeführt. Auch die Erweiterung des Bühnenrepertoires um vorher in Portugal nicht zur Aufführung zugelassene Autoren —

⁷ Zitiert nach Karimi (1991: 173); vgl. dazu auch Rebello (1977: 27).

⁸ Zur institutionellen Organisation der politischen Zensur in Portugal vgl. Karimi (1991: 151-155); zur Theaterzensur Karimi (1991: 170-177).

unter ihnen etwa Stücke von Lorca, Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Sartre, Beckett und Dürrenmatt — nahm in diesen Jahren ihren Anfang (vgl. Rebello 1987: 386). Daß jedoch in vielen Fällen ausländische Kompanien mit der Inszenierung betraut werden und die meisten Stücke von Autoren wie Luis de Sttau Monteiro und Luiz Francisco Rebello nach wie vor der Zensur unterlagen, weist darauf hin, daß die ideologische Liberalisierung jener Jahre immer noch relativ, provisorisch und ambivalent ist (vgl. Rebello 1987: 387-388; Karimi 1997: 238-239).

1.3 *O pecado de João Agonia* (1961) und die Zensur

In formaler Hinsicht ist *O pecado de João Agonia* ein Drama in drei Akten und drei Bildern, in welchem man es mit zwei Personenkreisen zu tun hat. Der erste Personenkreis besteht aus der Familie Agonia, wozu die Eltern Rita und José, Josés Mutter Rosa und die drei Kinder Fernando, Teresa sowie die Hauptperson João gehören. Der Familie Agonia ist eine zweite Familie mit dem sprechenden Namen *Giesta* 'Ginster' zur Seite gestellt, welche aus der Mutter Guilhermina und den Kindern Maria und Tóino besteht. Außerdem treten auf: Miguel und Carlos, die Brüder von José Agonia, sowie Manuel Lamas, der den «bösen Geist» des Stückes verkörpert. Das Geschehen spielt im Erscheinungsjahr des Stückes, 1961, in einem beliebigen Dorf in der portugiesischen Serra.

Das Stück beginnt in der Küche des Hauses der Familie Agonia, in der Mutter und Tochter die letzten Vorbereitungen für die unmittelbar bevorstehende Heimkehr von Fernando und João, die in Lissabon ihren Militärdienst hinter sich gebracht haben, treffen. Bei ihrer Ankunft werden die beiden Brüder freudig empfangen. Doch zugleich gibt es bereits jetzt, im ersten Akt, bedenkliche Vorverweise. Dazu gehören das stürmische Wetter, die dunkle Winternacht, das Heulen des Wolfshundes an bestimmten Stellen und die halbverrückten, wie in Trance wiederholten Gesänge der Großmutter Rosa. Aus

ihnen geht hervor, daß sie João mit seinen grünen Augen und als Sohn der seit jeher verhaßten Schwiegertochter Rita seit seiner Geburt als verwünschtes Kind, ja als Mißgeburt betrachtet. Schon am ersten Abend zeigt sich, daß die beiden Brüder Fernando und João von Grund auf verschieden sind: Fernando hat sich in der Stadt mit all den leichten Mädchen anscheinend gut amüsiert, während João zutiefst traumatisiert wirkt und offensichtlich froh ist, wieder zuhause auf dem Land zu sein.

Im zweiten Akt taucht eine kleine Skulptur auf, die von João geschnitzt wurde und die unverkennbar die Züge des Nachbarjungen Tóino Giesta trägt. Dessen Schwester Maria Giesta ist trotz ihrer Verlobung mit Fernando Agonia sehr von João angetan. João aber ist nicht an der Braut seines Bruders interessiert, sondern an Tóino. Dieser ist seinerseits in Teresa verliebt, was bei João glühende Eifersucht hervorruft. In der folgenden Szene eilen João, Fernando und Maria Giesta Tóino zu Hilfe, der mit seiner Herde draußen in den Bergen von Wölfen bedroht wird. Während ihrer Abwesenheit tritt Manuel Lamas, ein ehemaliger Kasernennachbar Joãos, auf und offenbart Joãos ahnungslosen Eltern, daß ihr Sohn in Lissabon im Gefängnis war. Seinen spärlichen Andeutungen kann der Zuschauer entnehmen, daß der Grund hierfür offensichtlich ein Liebesverhältnis zwischen João und einem Mitsoldaten war. Aus Angst vor Manuels Enthüllungen versucht João, der von der Wolfsjagd zurückgekommen ist, diesen hinauszuerwerfen. Die Szene spitzt sich rasch zu, bis Manuel, betrunken, gereizt und völlig außer sich, in Abwesenheit des Publikums dem Volk mitteilt, weshalb João im Gefängnis saß.

Der dritte Akt beginnt mit dem Krisenrat der männlichen Mitglieder der Familie: José Agonia hat seine Brüder Carlos und Miguel sowie seinen ältesten Sohn Fernando zusammengerufen, um in Abwesenheit von João über sein weiteres Schicksal zu entscheiden. Schnell wird man sich einig: Noch am selben Abend soll João im Verlauf einer Wolfsjagd sterben, um die Schande von der Familie zu nehmen. João bekommt unterdes-

sen Besuch von Tóino, der ihm seine Solidarität bezeigt. Doch er gesteht dem verwirrten Jungen, daß alle Behauptungen Manuels der Wahrheit entsprechen. Die hinzukommende Maria Giesta ist entsetzt, ihren Bruder bei João vorzufinden, und hetzt das Volk gegen ihn auf. Nur durch seinen Vater, seinen Bruder und seine Onkel wird er davor bewahrt, gelyncht zu werden. Die letzte Szene offenbart, daß die vier Männer schließlich ihren Entschluß in die Tat umgesetzt haben und João im Fluß ertrunken ist. Dem Publikum zugewandt, ruft die verzweifelte Mutter um Hilfe.

Das Werk erschien erstmals im Jahre 1961 im Verlag Divulgação (Cacém). 1964 untersagte die Zensurbehörde eine geplante Aufführung durch das *Teatro Moderno de Lisboa* mit der Begründung, das Stück sei aufgrund der Thematik abzulehnen (vgl. Karimi 1991: 383). Das Aufführungsverbot blieb bis 1969 bestehen, dem Jahr, in welchem eine zweite Auflage bei Ática erschien; dann aber setzte auch innerhalb der Zensurkommission eine heftige Diskussion über eine eventuelle Wiederzulassung ein, deren gegensätzliche Standpunkte ich durch Äußerungen zweier Zensoren illustriere.

Während der erste Zensor für eine Aufrechterhaltung des Verbots plädiert, spricht sich der zweite mit dem Argument für eine Genehmigung aus, daß João Agonia ja von seiner Umgebung verurteilt werde, das moralische Gleichgewicht somit wieder hergestellt sei:

Esta comissão tem sempre recusado a aprovação das peças, dos filmes em que se trata o problema da homossexualidade salvo quando esta aberração aparece ali episodicamente, como mero acidente — o que não é o caso em «O Pecado de João Agonia». Se persistir tal orientação, é evidente que terá de ser mantida a reprovação.⁹

⁹ Zitiert nach Karimi (1991: 387).

Não há nesta peça aprovação expressa ou mesmo tácita de anormalidade de J. Agonia. Condena-o a parte masculina da família; condena-o o mundo. Pagou com a vida. Não há cenas imorais nem palavras chocantes.¹⁰

Im selben Jahr, am 12. November 1969, fand die Uraufführung von *João Agonia* im *Teatro Capitólio* durch die *Companhia do Teatro Nacional* unter der Regie von Rogério Paulo statt, doch war damit die Auseinandersetzung um eine Aufführung noch keineswegs beendet. *João Agonia* blieb nach wie vor brisant. In einem Fall wurde einer Truppe aus Porto auferlegt, das Publikum auf Familienangehörige und Freunde der Schauspieler zu begrenzen, und noch im März 1974 wurde der *Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho* eine kurz zuvor erteilte Lizenz wieder entzogen (vgl. Karimi 1991: 389). Im franquistischen Nachbarland Spanien konnte das Stück bereits 1965 in Barcelona uraufgeführt werden; eine Übersetzung folgte ein Jahr später (vgl. Santareno 1985: 252).

2 Textuntersuchung: Zur Darstellung eines Tabus

2.1 Homosexualität als tabuisiertes Wortfeld

Grundsätzlich hat man es in *O pecado de João Agonia* mit einer sehr ländlichen Umgebung zu tun, die einerseits von archaischen Lebensformen und Handlungsmustern, andererseits von der jahrhundertealten Autorität der Kirche zutiefst geprägt ist. Vor diesem Hintergrund stellt die homosexuelle Veranlagung von João Agonia eine nach beiden Seiten bedrohliche Entartung dar, die wie jedes Tabu keinesfalls beim Namen genannt werden darf und notwendigerweise der Zensur, auch derjenigen der öffentlichen Meinung, anheim fallen muß.

¹⁰ Zitiert nach Karimi (1991: 388). Karimi bietet eine umfangreiche Dokumentation der portugiesischen Theaterzensur, darunter auch die Beurteilungen fast aller Santareno-Stücke; vgl. Karimi (1991: 353-370).

Schon in der ersten Szene finden sich mehrere bedenkliche Vorverweise, und tatsächlich ist in dieser Exposition die gesamte existentielle Problematik eines Individuums, das am Rande der Gesellschaft steht und an der Haltung der Mehrheit scheitert, im Kern bereits angelegt. Hier wird nichts ausgesprochen und doch alles gesagt:

Das früheste Indiz drohenden Unheils ist die Darstellung der Natur, die sich mit Schnee, Unwetter und in tiefer Nacht präsentiert. In ihren Kommentaren darüber benutzen die beiden Frauen Formeln aus dem religiösen Bereich, der während des gesamten Stückes einen habituellen Bezugsrahmen darstellt.

Ein weiteres böses Omen ist das Heulen des Haustieres der Familie, eines Wolfshundes (Santareno 1985: 260). Im Volkstum gelten Hunde als geistersichtig, und im mittelalterlichen Volksglauben kündigt Hundegeheul ein Unglück oder sogar den Tod an. Hunde stehen an der Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits,¹¹ und durch das Wolfsblut, das in den Adern dieses Hundes fließt, rückt er in die Nähe des Dämonischen.

Ein drittes Unglückszeichen ist schließlich der monotone und wie ein geheimnisvolles Ritual anmutende Gesang der Großmutter Rosa, die den Jungen João, wie seine Mutter berichtet, am Vorabend der Geburt mit einem Fluch belegte: «Que sejam verdes os seus olhos e verde o seu destino!» (Santareno 1985: 263). Grün ist tatsächlich die Augenfarbe Joãos. In ihrer negativen Bedeutung ist sie aber auch die Farbe des Satans, des Gifts und des Todes oder, in der Überzeugung der Mutter, «a cor maldita» (Santareno 1985: 262).

Diese drei Vorzeichen signalisieren zwar nicht den drei Frauen, wohl aber dem Publikum, daß ein unbekanntes Unheil drohe. Sie werden konsequent leitmotivisch durch das Stück fortgeführt und verdichtet.

¹¹ Vgl. etwa Kerberos, den Höllenhund, der in der griechischen Mythologie die Pforten des Hades bewacht. Nicht umsonst wird auch Hekate, die Herrin des Zwischenreiches, von Hunden begleitet (vgl. Lurker 1991: 268).

So tritt bis zum tragischen Schluß keine Wetterbesserung ein, und der Wolfshund heult weiterhin in regelmäßigen Abständen, sei es, um lediglich die Ankunft anderer Personen anzukündigen, sei es, um bestimmte Geschehnisse dunklen Vorwarnungen gleich zu kommentieren. Letzteres wird besonders im Verlauf der ersten Szene des dritten Aktes deutlich, als die männlichen Mitglieder der Familie Agonia Krisenrat über das weitere Schicksal Joãos halten: Der Verrat der Familie an João wird, dem Krähen des Hahnes am Ölberg vergleichbar, vom düsteren Geheul des Wolfshundes begleitet. Und wenn man um dessen Bedeutung als Ankündigung des Todes weiß, ist auch in der Schlußszene, in der die zu Hause gebliebenen Frauen die heimkehrenden Männer nach dem Verbleib Joãos fragen, das Schicksal des Jungen offenbar, noch bevor es von José in Worte gefaßt wird.

Schließlich stellen die grünen Augen, die in Rosas Fluchformel als Synonym für ein schlimmes Schicksal stehen, nicht nur ein Symbol, sondern auch ein in mancher Hinsicht noch erweitertes Leitmotiv und fast gebetsmühlenhaft wiederkehrendes Attribut bei der Beschreibung Joãos dar. Daß für ihn diese Farbe von besonderer Bedeutung ist, sagt er selbst im Gespräch mit Tóino, als dieser ein grünes Taschentuch hervorzieht: «A cor verde me dá quebranto!» (Santareno 1985: 285). Auch wird der Junge mit den grünen Augen von Maria Giesta mehrfach als «bruxo» bezeichnet, die damit wieder den Bogen zum Bereich des Aberglaubens und der Hexenkunst schlägt (Santareno 1985: 282-285). Die Formel «olhos verdes ... verde destino» kehrt im Stück nach der Begrüßung Joãos durch seine Großmutter (I, 2) noch zweimal wieder, einmal in der achten Szene des ersten Aktes, als Fernando, João und Tóino vom Kirchgang der Frauen zuhause geblieben sind und Rosa erwacht, das zweite Mal in der elften Szene des zweiten Aktes. In dieser Szene findet auch die angesprochene Erweiterung und die Verknüpfung mit einem wichtigen, wenn nicht dem wichtigsten Requisit des Stückes statt: Es handelt sich um die kleine hölzerne Skulptur, die João von Tóino angefertigt und derer sich Rosa mittlerweile bemäch-

tigt hat. Von ihr wird sie wie ein kostbares Kleinod gehütet, und sie ist Anlaß dafür, daß die scheinbar senile Greisin ihr beschwörendes Lied von neuem singt «Olhos verdes ... verde destino!» (Santareno 1985: 314). Diese Figurine ist zunächst ein Abbild Tóinos. Nach dem Glauben vieler Kulturen — zu denken wäre hier beispielsweise an den Voodoo-Glauben der Karibik oder die christliche Heiligenverehrung — zieht ein Bild die Wesen und die Kräfte des Abgebildeten, hier also Tóinos, an. In psychoanalytischer Interpretation könnte man den Akt der Verbildlichung auch als Mechanismus des Traumes deuten, welcher unbewußte Wünsche und Impulse sichtbar macht (vgl. Lurker 1991: 91-94). Doch schließlich wird gerade in seiner Aneignung durch die alte Frau dieses Requisit auch zu einem Fetisch. Ein Fetisch (portugiesisch *feitiço* 'Machwerk, Zauber') fungiert in erster Linie als Machträger, der in Zauberhandlungen zur Abwehr eines drohenden Unheils Verwendung finden kann (vgl. Lurker 1991: 204-205) — und genau dies passiert in der zweiten Szene des dritten Bildes des dritten Aktes, als Rosa mit beschwörendem Gemurmel die Skulptur dem Feuer übergibt (Santareno 1985: 346-347).

Bei der Beschreibung Joãos fallen darüber hinaus zwei weitere Themenkomplexe auf, die ihm zusätzlich von der ersten Szene an als Attribute zugeordnet werden und sich ebenfalls leitmotivisch über das gesamte Stück hinweg erstrecken. Da ist zum einen die Befürchtung der wartenden Familie, daß sich João in der Stadt — die übrigens stets in Gegensatz zum Land gesetzt wird — verändert hat, eine Frage, die im Verlauf des Stückes immer mehr mit Joãos Homosexualität gekoppelt werden wird. So fragt Teresa noch in der Eingangsszene: «E se o João vem mudado, mãe?» und «Tenho medo que ela venha mudado ...» (Santareno 1985: 256-257). Später richtet sie diese Frage an ihren Bruder selbst: «Mudaste? Tu vens mudado, João?» — «Talvez» (Santareno 1985: 271). Etwas später stellt sie ängstlich fest: «Não mudaste, mano João, não mudaste nada» (Santareno 1985: 272). João selbst greift das Thema der *mudança* auf, als er im Gespräch mit Tóino findet: «Tu estás

muito mudado, Tóino!» (Santareno 1985: 286), und während der Auseinandersetzung mit ihrem eifersüchtigen Bruder stellt die weinende Teresa fest: «Mudaste, João! Essa Lisboa pôs-te outro ...» (Santareno 1985: 320). Schließlich beratschlagt man nach den Enthüllungen Manuels im Familienrat, wie man Joãos «Veränderung» rückgängig machen könne. «Talvez mude de humores?» fragt Manuel (Santareno 1985: 331), und Josés energische Entgegnung darauf lautet «Não muda» (Santareno 1985: 331). Joãos «Veränderung» ist nicht mehr zu ändern, sie hat die moralische Ordnung der dörflichen Gemeinschaft bereits gesprengt.

Als zweiten Themenkomplex und weitere Motivkette bei der Beschreibung Joãos erscheint die Metapher der Blindheit. Wie das Leitmotiv der *mudança* wird auch sie bereits in der ersten Szene, als die Unterhaltung von Mutter und Tochter um den charakterlichen Unterschied zwischen beiden Brüdern kreist, von Teresa formuliert, indem diese zunächst feststellt: «O Fernando e o João não são iguais, minha mãe: diferentes, mais diferentes que o dia e a noite! ...» (Santareno 1985: 258), und auf den Widerspruch der Mutter hin erinnert Teresa daran, daß João selbst einmal von der Mutter mit einem blinden Zicklein, das im Stall der Familie zusammen mit einem gesunden Geschwister zur Welt kam, verglichen wurde.¹² Teresa führt den Vergleich mit dem blinden Zicklein weiter aus und stellt schließlich fest: «Na alma do João faz sempre escuro ... [...] Ele é ceguinho ... por dentro, minha mãe! ...» (Santareno 1985: 259). Danach erscheint das Motiv der Blindheit bis zu dem Augenblick nicht mehr, als die hölzerne Skulptur von dem vor Wut und Eifersucht rasenden João wieder zerstört wird (Santareno 1985: 319), was seine Großmutter tief verstört zurückläßt. Mühsam versucht sie, die verbliebenen Stücke wieder zusammenzufügen, doch gelingt ihr dies nur unvollständig und löst

¹² «[...] Quando o pai descobriu que uma das crias era cega ... [...] Vosse-mecê chorou, porque o cabritinho cego lhe trouxe à lembrança o nosso João [...]» (Santareno 1985: 258).

lautes Wehklagen aus: «Não tem olhos ... tiraram-lhe os olhos! [...] Está cego ... está ceguinho ...» (Santareno 1985: 322).

Es läßt aufmerken, daß im Text das Attribut der Blindheit zunächst auf João selbst angewandt und dann auf seine Schöpfung, das Abbild von Tóino, übertragen wird, und zwar dergestalt variiert, daß João als «ceguinho por dentro» (Santareno 1985: 259), also als psychisch blind, die Skulptur von Tóino aber nur noch als physisch, mithin «auf herkömmliche Weise» blind, beschrieben wird. Die doppelte Variation dieses Motivs erweist sich für eine Interpretation als sehr fruchtbar: Zunächst assoziiert man hier den Topos des blinden Sehers, der durch seine äußerliche Blindheit die Vorbedingung für das «innere Sehen» erfüllt (vgl. Lurker 1991: 101-102). Nun ist João aber gerade nicht äußerlich, sondern «innerlich» blind, was ohne weiteres als Metapher für innere Verblendung oder für geistige Finsternis, jedenfalls als Unfähigkeit, sich einer vorgegebenen moralischen Ordnung anzupassen, aufgefaßt werden kann. Den zweiten Interpretationszugang erhält man in eine der letzten Szenen, in der Rosa, wie bereits erwähnt, das verstümmelte Holzfigürchen mit der Begründung «Um menino cego sofre muito, neste mundo ... muito!» (Santareno 1985: 346) dem Feuer überantwortet. Mit dem «menino cego» ist natürlich nicht Tóino, sondern João gemeint, der durch diese Handlung spätestens jetzt auch mit physischer Blindheit belegt wird. Äußerliche Verblendung aber ist im christlichen Glauben, der ja das gesamte Stück prägt, eine Eigenschaft der Ungläubigen und der Sünder, oder, etwas weiter gefaßt, Symbol dessen, der nicht der diesseitigen Welt zugehört, der «anders» ist (vgl. Lurker 1991: 101-102; Chevalier / Gheerbrant 1973: 146-147). Beide Eigenschaften, sowohl das physische als auch das psychische Nicht-Sehen, treffen auf João zu.

2.2 Bewertung aus der Sicht von Männern und Frauen

Die Andersartigkeit von João wird dadurch verstärkt, daß in der dörflichen Welt der Familie Agonia die Lebensbereiche

von Männern und Frauen streng abgesteckt und meist getrennt sind. In fast jeder Szene finden sich Aussagen und Situationen, die auf eine klar umrissene Rollenverteilung schließen lassen. Den Frauen der Familien ist die Küche als Lebensraum zugewiesen, während der Vater als Ernährer abwesend ist. Wie die traditionellen Verhaltensmuster auszusehen haben, fällt besonders in den derben Witzen Fernandos gegenüber seiner Braut Maria Giesta ins Auge.

Joãos Anderssein erfährt in diesem Stück eine Bewertung von diesen beiden zwei Polen aus, nämlich einerseits Ablehnung und Verurteilung durch die männlichen Mitglieder der Familie, andererseits Bekümmernis und Verzweiflung bei den Frauen.

Daß João keiner diese beiden Seinsarten angehört, ist für beide Personenkreise bis zum Zeitpunkt der Rettung Tóinos vor den Wölfen nicht erkennbar; er scheint sogar dadurch, daß er zwei Wölfe mit dem Stock erschlägt und nicht etwa einfach nur erschießt, seine Virilität in besonderem Maße unter Beweis stellen zu wollen. Allerdings tauchen im Verlauf des Stückes immer wieder vorsichtige Andeutungen Joãos auf, die auf eine allmähliche Positionsfindung hindeuten.¹³ So sind auch seine Äußerungen über das Leben des Wolfshundes in Wahrheit ein Gleichnis seines Daseins. Darüber sagt er, es sei «sempre sozinho» und «desprezado», seine Seele «toda cuspida» und «roída de ódios e de crimes» (Santareno 1985: 286-287). Wenn João das Ende eines derart ausgestoßenen Tieres vorausahnt, dann prophezeit er gleichzeitig seinen eigenen Tod: «Qualquer dia mata-se ...!» (Santareno 1985: 287). Und für ihn gibt es kein schlimmeres Schicksal als ein solches: «E não há nada pior que um fado assim, nada! ...» (Santareno 1985: 288). In einer zweiten Phase ist ein Anflug von stolzer Resignation, möglicherweise auch Selbstbewußtsein zu erkennen, als er Tóino, der zu ihm kommt, um ihm nach den Enthüllungen Manuels seine

¹³ Gleich zu Beginn spricht João beispielsweise von den «sujidades» der Stadt, von denen er sich hier, auf dem Land, reinwaschen wolle; vgl. (Santareno 1985: 271).

Solidarität zu bezeigen, die — sinngemäße — Frage stellt, ob denn irgend jemand die Flüsse rückwärts fließen lassen könne.¹⁴ Zum Schluß erlebt er, nunmehr völlig verängstigt, die gesellschaftliche Sanktion seines Verhaltens, bevor er sich mit der resignierten Äußerung «Vamos, meu pai» (Santareno 1985: 340) in sein Schicksal ergibt und sich als williges Opferlamm vom Vater zur Schlachtbank führen läßt.

Seitens seiner männlichen Umgebung wird João in fast panischer Weise verurteilt. Bereits im Gespräch mit Tóino äußert sich der ahnungslose Fernando in abfälliger Weise (Santareno 1985: 295-297).¹⁵ Auch Manuels Haltung ist von Verachtung und Hohn geprägt.¹⁶ Daß aber Joãos Vergehen nicht nur einen Verstoß gegen Moral und Religion, sondern eine fundamentale Verletzung der sozialen Ordnung darstellt, die den Bestand der dörflichen Gemeinschaft bedroht, wird in zwei Sätzen des Appells deutlich, den Manuel an das Volk richtet: «Quereis saber qual é o crime do João Agonia? [...] qual é o pecado do João Agonia?» (Santareno 1985: 327). João Agonias «Verbrechen» situiert sich mithin nicht nur auf der moralisch-religiösen, sondern darüber hinaus auch auf der gesellschaftlich-sozialen Ebene. Er ist nicht nur ein Sünder, sondern ein Verbrecher. Die Verwobenheit von weltlicher und religiöser Autorität, welche die dörfliche Gesellschaft kennzeichnet, läßt sich an der Szene des Familienrats (III. Akt, 1. Bild, 1. Szene)

¹⁴ Vgl. Santareno (1985: 336): «Um homem — o maior, o mais valente! — é capaz de subir lá acima, ao alto da Rocha Grande, e obrigar o vento norte a virar sul? Ou pode chegar ali, à beira-rio, e mandar as águas correrem ao contrário?! [...] Alguém pode fazer com que uma árvore cresça prò fundo da terra, em vez de subir prò ar?»

¹⁵ Diesbezügliche Aussagen Fernandos lauten: «Os maricas, rapaz, os maricas!»; «Porcos, gente reles: deviam ser todos mortos, todos enforcados!» (Santareno 1985: 296); «Raça de piolhosos!» (Santareno 1985: 296).

¹⁶ Manuels Kommentare: zu João: «Porco!» (Santareno 1985: 323); zu Teresa über João: «Antes danado que ... que capado [...]!» (Santareno 1985: 325); über Homosexualität im allgemeinen: «Crime feio, coisa suja!» (Santareno 1985: 326).

ablesen, in welcher João einhellig verurteilt¹⁷ und seine Homosexualität als «Gottesfluch» bezeichnet wird.¹⁸ João's Vater formuliert dies am deutlichsten, wenn er João's Schicksal mit der Kreuzigung Christi vergleicht,¹⁹ und deshalb kann der Austritt João's aus der Gemeinschaft einzig durch seine Opferung gesühnt werden.

Dagegen erscheint die Haltung der Frauen der Familie eher gemäßigt; lediglich Maria Giesta läßt sich zu heftigen Reaktionen hinreißen, die sie später jedoch zutiefst bereut und die, wie sie erkennen läßt, eher aus verschmähter Liebe denn aus der Sache selbst herrühren.²⁰ Rita bleibt als Mutter in tiefster Verzweiflung über den Verlust des Sohnes zurück, und Teresas Haltung läßt erkennen, daß sie die Situation gar nicht erfaßt hat. Einzig die Großmutter vollzieht mit der rituellen Verbrennung der hölzernen Skulptur eine ebensolche Verurteilung wie die männlichen Mitglieder der Familie.

3 Zusammenfassung

Santareno greift in diesem Stück das Tabuthema der Homosexualität auf. Der Brisanz des Themas entsprechend, wird es kein einziges Mal beim Namen genannt, sondern vielmehr durch eine Reihe volkstümlicher Symbole und Mythen, die

¹⁷ João wird im Familienrat einstimmig verurteilt: «Não há pecado mais vergonhoso!», und eine solche «maldição» betrifft die ganze Familie: «Um filho ... um filho meu!». Man wünscht ihm den Tod: «Por que é que este escarro não se enforca?» (Santareno 1985: 330).

¹⁸ Laut José handelt es sich um «um pecado que é como uma praga de Deus, pior que a doença mais ruim, pior que a morte ...!» (Santareno 1985: 331). Er sieht bei João «a ira de Deus dentro dele [...]» (Santareno 1985: 331).

¹⁹ «[...] levei um ror de horas a fio a pensar em Deus Nosso Senhor entregou o seu amado filho Jesus Cristo à morte, e morte de cruz!, tão só porque tal era bom prà gente, prà gente todos ...!» (Santareno 1985: 333).

²⁰ Zwar verflucht sie ihn («Maldita sejas tu, João Agonia!»), doch wenig später gesteht sie: «Eu gosto, eu gosto tanto de ti, João!», und zuletzt ruft sie ihm zu, er solle fliehen (Santareno 1985: 338-339; 341).

sich leitmotivisch und mit zahlreichen Querverbindungen durch das gesamte Stück hindurchziehen, indirekt vermittelt.

Die unheilvolle Atmosphäre, die das Stück von Beginn an prägt, wird im wesentlichen durch die drei Leitmotive der düsteren Natur, des heulenden Wolfshundes und der hexengleichen Greisin erzeugt. Hinzu tritt die allgegenwärtige Präsenz der Kirche, die dennoch nicht verhindert, daß diese Symbolik im Kontext eines fanatischen, volkstümlichen Aberglaubens interpretiert wird, der das Leben in dieser dörflichen Welt als schicksalhaft vorausbestimmt darstellt, von einer höheren Macht gelenkt, der man nicht entkommen kann. Auch João erscheint als untrennbar mit seinen Attributen verhaftet: die *mudança* aus der Stadt verknüpft sich auf schicksalhafte und letztendlich tragische Weise mit seiner «inneren Verblendung», aufgrund derer er nun am Rande einer Gesellschaft steht, die für sein Verhalten das Bild der — äußerlichen — Blindheit in der Skulptur Tóinos heranzieht. Damit erhält er aber nicht nur den Rang eines Ausgestoßenen, der weder Mann noch Frau ist, sondern wird zugleich zum Sünder im ethisch-moralischen Sinn. Homosexualität erscheint hier nicht so sehr in ihrer Problematik für den einzelnen, sondern in erster Linie als etwas Geheimnisumwobenes, Unaussprechliches und vor allem Bedrohliches für die Existenz einer Gemeinschaft. Eine solche Herausforderung muß jedoch von der Gesellschaft zensiert werden, und ein solches Schicksal kann in letzter Konsequenz nur durch den Tod erlöst werden.

Die ungeheure Dichte an Bildern, Vorverweisen und Querverbindungen, die der Text bietet, läßt die Entwicklung des Geschehens äußerst glaubwürdig, ja sogar unumgänglich erscheinen. Der Text besticht jedoch nicht nur durch die Meisterhaftigkeit in der Darstellung eines Tabuthemas, sondern auch dadurch, daß er auf einer weiteren Sinnesebene auch als Anklage der Zensur verstanden werden kann, indem er nämlich Antwort auf die Frage bietet, was mit denjenigen passiert, die sich der Überzeugung einer Mehrheit entgegenstellen. In der Entscheidung des Familienrats äußert die nackte Willkür derer,

die sich des staatlichen Apparates gegen Minderheiten und Außenseiter des Gemeinwesens bedienen. Damit enthält aber dieser scheinbar apolitische Text der ersten Schaffensphase eine, wenn auch implizite, Referenz auf die politische Situation im Portugal der sechziger Jahre — und daß den staatlichen Sittenwächtern bis zuletzt nicht unbedingt an einer öffentlichen Inszenierung dieses Themas gelegen sein konnte, steht außer Frage.

4 Literaturverzeichnis

4.1 Primärwerke

- Santareno, Bernardo (1984-1987): *Obras completas*, organização, posfácio e notas de Luiz Francisco Rebello, 4 Bände, Lisboa: Caminho.
- Band 1 (1984): *A promessa; O bailarino; A excomungada; O luge; O crime da Aldeia Velha.*
 - Band 2 (1985): *António Marinheiro; Os anjos e o sangue; O duelo; O pecado de João Agonia; Anunciação.*
 - Band 3 (1986): *O judeu; O inferno; A traição do Padre Martinho.*
 - Band 4 (1987): *Português, escritor, 45 anos de idade; Os marginais e a revolução; Tres quadros de revista.*

4.2 Sekundärwerke

- Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain (⁶1973): *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 6 Bde., Paris: Seghers.
- Cruz, Duarte Ivo (1969): *Introdução ao teatro português do século XX*, Lisboa: Espiral.
- Cunha, Maria Helena (1986): «Tendências do teatro português contemporâneo», in: *Estudos portugueses e africanos* 7, S. 145-151.

- Karimi, Kian-Harald (1991): *Auf der Suche nach dem verlorenen Theater: das portugiesische Gegenwartsdrama unter der politischen Zensur (1960-1974)*, Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang.
- Karimi, Kian-Harald (1997): «'Es wird nicht diskutiert!': die Ordnung des Diskurses im Neuen Staat», in: Thorau (1997: 236-258).
- Lurker, Manfred (⁵1991): *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart: Kröner.
- Mendonça, Fernando (1975): *Para o estudo do teatro em Portugal, 1946-1966*, Brasil: Assis.
- Mimoso-Ruiz, Duarte (1988): «Le théâtre de Bernardo Santareno face à la censure», in: Université de Provence / Centre de Recherches Latino-Américaines et Luso-Afro-Brésiliennes (Hrsg.) (1988): *Le théâtre sous la contrainte: Actes du Colloque international réalisé à Aix-en-Provence les 4 et 5 décembre 1985*, Aix-en-Provence: Université de Provence, S. 109-123.
- Pires, José Cardoso (1977): *E agora, José?*, Lisboa: Moraes.
- Rebello, Luiz Francisco (1967): «Presença (e ausência) da moderna dramaturgia no teatro português contemporâneo», in: *O Tempo e o Modo: Revista de pensamento e acção* 50-53, S. 576-585.
- Rebello, Luiz Francisco (1977): *Combate por um teatro de combate*, Lisboa: Seara Nova.
- Rebello, Luiz Francisco (1984): *100 anos de teatro português (1880-1990)*, Porto: Brasília Editora.
- Rebello, Luiz Francisco (1987): «Posfácio», in: Santareno, Bernardo (1987): *Obras completas*, organização, posfácio e notas de Luiz Francisco Rebello, Lisboa: Caminho, S. 383-396.
- Rebello, Luiz Francisco (1991): «Uma introdução ao teatro de Santareno», in: *Estudos portugueses: homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: DIFEL, S. 393-399.
- Ribeiro, Maria Aparecida (1981): *Mitogênese no teatro de Bernardo Santareno*, Rio: Padrão Livraria Editora.

- Siepmann, Helmut (1980): «Portugals Theater des 20. Jahrhunderts und das moderne Drama: Almada — Régio — Santareno», in: *Iberoromania* 12, S. 41-53.
- Thorau, Henry (Hrsg.) (1997): *Portugiesische Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Viera, David (1986): «Women in the Portuguese Theatre: 1921-1981», in: *Luso-Brazilian Review* 23/2, S. 85-96.